

## 라틴아메리카 미니픽션 기원과 대중문화\*

박 병 규

단독/서울대학교

Park, Byong-Kyu (2011), Sobre el problema de orígenes de la minificción y la cultura popular.

**Abstract** En América Latina se ha discutido mucho sobre los orígenes de la minificción: unos apelan a la tradición antigua como “El sueño de mariposa” de Chuang Tze; otros señalan “A Circe” de Julio Torri o prosa modernista.

Sin embargo, “El sueño de mariposa” no puede ser el umbral de minificción aunque se ejerce mucha influencia en la creación literaria del siglo XX. Considerando el contexto literario y cultural la obra de Julio Torri se lee justamente un poema en prosa y el cuento modernista es un tipo inicial del cuento moderno.

Y entonces, ¿desde cuándo se inició la minificción? A nuestro parecer, la minificción se formaba paulatinamente durante la segunda mitad del siglo XX. En esa época se produce el llamado “boom” de la novela hispanoamericana y ocupa el primer lugar en el campo de la literatura. En cambio, la minificción, se desarrolla en el terreno de la cultura popular.

**Key words** minificción, microrrelato, poema en prosa, cuento, cultura popular

미니픽션, 미니서사, 산문시, 단편, 대중문화

---

\* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2008-362-B00015).

## I. 서론

라틴아메리카의 미니픽션은<sup>1)</sup> 이제 어엿한 21세기 문학 장르로서 제도권에 진입하는 데 성공했다. 처음에는 소수의 문학연구자를 중심으로 논의되던 미니픽션은 대학교의 문학과정 정규 커리큘럼에 포함되고, 박사학위 논문의 연구 주제가 되었다. 아울러 출판계는 선집, 작품집, 이론서를 지속적으로 발간하고, 비평 활동 또한 활발하게 전개되고 있다.<sup>2)</sup> 학계와 강단을 통해서 미니픽션 담론이 재생산이 되고 있는 현재의 상황은 마치 1960년대의 소설 '붐'을 보고 있는 듯하다.

돌이켜보면, 인터넷 시대의 도래와 함께 집중적인 조명을 받은 새로운 문학은 미니픽션이 아니라 하이퍼텍스트 문학, 일명 하이퍼픽션(hyperfiction)이었다. 이런 형태의 문학은 일찍이 보르헤스가 「두 갈래로 갈라진 오솔길이 있는 정원」과 「허버트 퀘인의 작품에 대한 고찰」에서 아이디어를 제시한 것으로, 링크를 통해 무한히 분기할 수 있는 웹서핑을 통해 기술적으로 구현 가능하게

- 1) 미니픽션처럼 극히 짧은 텍스트를 가리키는 스페인어권의 용어는 미니픽션, 미니서사(microrrelato), 미니단편(microcuento) 등 매우 다양하다. 우리나라에서는 '미니픽션'이라는 용어가 두드러지기 때문에 이 글에서는 '미니픽션'이라는 말로 미니서사, 미니단편 등으로 부르는 극히 짧은 텍스트를 포괄적으로 지칭하고자 한다. 라틴아메리카에서 사용하는 용어에 관한 자세한 논의는 박병규(2010), pp. 85-92. 참고.
- 2) 돌로레스 코흐(Dolores Koch), 라우로 사발라(Lauro Zavala) 등 문학연구자들이 미니픽션을 주제로 각각 미국과 멕시코에서 박사학위논문을 제출하고(Koch 1986; Zavala 2007a), 이들을 포함하여 여러 이론가들이 1990년대 중반부터 멕시코, 베네수엘라, 아르헨티나, 콜롬비아, 파나마, 미국, 스페인의 대학교에서 문학 강의를 담당하면서 미니픽션은 자연스럽게 강의 과목에 포함되었다. 현재까지 출판된 미니픽션 작품집, 선집, 미니픽션에 관련 논문, 비평서는 일일이 열거할 수 없을 정도로 많은데, 그 일부는 다비드 라그마노비치(David Lagmanovich)의 미니픽션 연구서 부록에서 확인할 수 있다(Lagmanovich 2006, 323-347). 미니픽션에 대한 라틴아메리카 작가의 관심은 아르헨티나 작가 루이사 발렌수엘라(Luisa Valenzuela)가 2009년 10월 27일 서울대학교 라틴아메리카연구소에서 행한 강연문, 「미니서사의 미스터리 El misterio de los microrrelatos」(미출판)와 아르헨티나 작가 아나 마리아 슈아(Ana María Shua)가 서울대학교 서어서문학과 BK21사업단의 주최로 2011년 5월 26일 서울대학교에서 행한 강연문, 「간결성, 기법, 미스터리 La brevedad, técnica y misterio」(미출판)에도 잘 드러나 있다.

되었다. 게다가 20세기 라틴아메리카 문학이 화두로 들고 나온 독자의 능동적인 참여가 실질적으로 가능했기에 미래의 문학으로 부상했다. 그러나 10여년의 세월이 지난 현재, 라틴아메리카에서 하이퍼픽션은 학술적으로나 대중적으로도 미니픽션만큼의 문학적 위상을 얻는 데는 실패한 것으로 보인다.<sup>3)</sup>

라틴아메리카에서 미니픽션이 하이퍼픽션보다 우위를 점하게 된 데는 여러 가지 요인이 복합적으로 작용하고 있다. 1970년대에서 1980년대까지 지속된 군부독재와 지식인의 망명이라는 정치사회적 요인, 1990년대 말의 인터넷 보급과 뒤이은 새로운 의사소통 매체의 등장이라는 문화적인 요인 외에도 1960년대 봄을 이룬 장편소설과 문학비평의 퇴조, 19세기부터 현재까지 축적된 다양한 문학작품은 미니픽션이라는 새로운 장르를 설정할 수 있는 기반이었다. 여기에 일단의 비평가가 주축이 되어 1996년 RIB(*Revista Interamericana de Bibliografía*)에 미니픽션 특집을 게재한 이후,<sup>4)</sup> 지속적으로 학술대회를 조직하여 학문적 외연을 확대하고, 인터넷과 강단을 통해서 미니픽션 담론을 보급하였다. 또 선집을 편찬하고, 이론적 지원을 통해 기성작가의 창작의욕을 북돋우며, 여러 공모대회를 개최한 것도 미니픽션의 활

066

067

3) 현재는 24개의 스페인어 하이퍼픽션이 있다. 구체적인 사이트는 호세 루이스 오리우엘라(José Luis Orihuela)가 작성한 'Directorio de Hiperficción en Español' (<http://www.unav.es/digilab/hyperfiction>) 참고.

4) 이 잡지에는 총 15편의 미니픽션 관련 글이 실렸는데, 기고자를 살펴보면 특집을 기획한 후안 아르만도 에플레(Juan Armando Epple)를 비롯하여 아르헨티나 출신으로 단편소설 이론가인 다비드 라그마노비치와 라우라 폴라스트리(Laura Pollastri), 베네수엘라의 비올레타 로호(Violeta Rojo), 멕시코의 라우로 사발라, 스페인의 프란시스코 노게롤(Francisca Noguerol), 미국의 돌로레스 코흐 등이다. 이들 가운데 라우로 사발라는 1998년 8월 멕시코에서 개최된 제1회 미니픽션 국제학술회의(Primer Coloquio Internacional sobre Minificción)의 조직위원장을 맡았다. 2002년 11월 스페인 살라망카대학교에서 개최된 제2회 국제 미니픽션 대회(II Congreso Internacional de Minificción)에서는 프란시스코 노게롤, 2004년 8월 제3회 대회(칠레의 발파라이소)는 후안 아르만도 에플레와 에디에 모랄레스(Eddie Morales), 2006년 11월 제4회 대회(스위스의 뇌샬텔대학교)는 이레네 안드레스 수아레스(Irene Andrés Suárez), 2008년 11월의 제5회 대회(아르헨티나 네우켄)는 라우라 폴라스트리, 제6회 대회는 2010년 10월의 제6회 대회(콜롬비아의 보고타)는 이미니 그룹(Grupo de Investigación HIMINI)이 각각 조직위원장을 맡았다.

성화에 크게 기여했다. 이렇듯 미니픽션 담론은 기존의 문학담론이 쇠약기에 접어든 때에 등장하였기 때문에, 과거 아방가르드 운동이나 1960년대 문학과는 다르게, 별다른 문학 논쟁 없이 제도권에 진입할 수 있었던 것이다.

그러면 라틴아메리카 미니픽션은 어디서 기원했는가? 이 문제는 미니픽션 담론이 본격화된 1990년대 중반부터 이론가들의 중요한 관심사 가운데 하나였다. 기원과 계보의 탐구는 신생 문학 장르인 미니픽션을 소설, 시, 희곡, 수필과 같은 반열로 올려놓기 위해서는 필수적인 요건이다. 그러나 이론가들이 전통적인 문학담론을 답습하여 미니픽션의 기원과 계보를 수립하는 동안 미니픽션은 문학의 영역으로 제한되었고, 생동감 있는 대중성은 탈색되었다. 말을 바꾸면, 미니픽션은 라틴아메리카 대중문화의 지표일 수 있는데 이론가들은 아직도 문학장 안에 온전히 위치시키려는 힘겨운 노력을 하고 있는 것이다.<sup>5)</sup> 이런 문제의식에 출발하여 이 글에서는 미니픽션의 기원에 대한 논의를 비판적으로 살펴보고, 마지막으로 미니픽션의 형성 과정과 대중문화의 관계를 문제제기의 차원에서 개략적으로 살펴보려고 한다.

## II. 「호접지몽」과 미니픽션

세계 문화사를 살펴보면, 미니픽션처럼 극히 짧은 유형의 이야기는 보편적인 문화 전통에 속한다. 신화, 설화, 전설, 격언, 금언, 잠언, 일화, 우화, 속담, 화두, 선시(禪詩) 등 비록 문화에 따라서 명칭과 서사 양식은 상이하다고 할지라도 미니픽션처럼 짧고, 간결하고, 함축성 있는 이야기는 시공간을 초월하여 세계 각지에 산재하고 있다. 이런 이유로 미니픽션의 기원을 고대의 작품에서 찾으려는 시도가 눈에 띄는데, 그 중에서도 『장자』에 실린 「호접지몽」에 대한 언급이 두드러진다.

5) 미니픽션은 극히 짧은 텍스트이기 때문에 작품의 문학성에 대한 논의는 장편소설이나 단편소설에 비해서 한계가 있을 수밖에 없으며, 이 때문에 미니픽션은 제도권의 문학담론을 보완하고 있기는 하지만, 아직도 '2류 문학'이나 여중이떠중이들의 문학이라는 편견을 완전히 극복하지 못하고 있다.

일찍이 『미니픽션의 이론화를 위한 제요소 *Elementos para una teoría del minicuento*』(1996)에서 「호접지몽」을 언급한 바 있는 나나 로드리게스(Nana Rodríguez)는 이런 견해를 밝히고 있다.

미니픽션(minicuento)의 정전은 포스트모더니즘이 시작된 때(1960년대와 70년대)와 거의 동시대에 출현했다는 사람들이 있지만 나는 『미니픽션의 이론화를 위한 제요소』(1996)에서 미니픽션의 기원은 고대 동양 전통에서 찾을 수 있다고 밝혔다. 이미 기원전 4세기에 중국 철학자 장자는 「호접지몽」과 같은 매우 짧은 텍스트를 썼는데, 이 작품은 미니픽션 정전의 몇 가지 특징적인 요소를 담고 있다.(Rodríguez 2008, 122)

이르마 칸투(Irma Cantú)도 아우구스토 몬테로소의 유명한 작품 「공룡」을 다룬 「공룡은 중국 이야기이다 *El dinosaurio es un cuento chino*」라는 글에서 미니픽션은 『역경』, 『노자』 등 중국 전통, 특히 『장자』에서 기원했다고 암시한다.

몬테로소 작품에서 동양의 영향, 특히 장자의 영향은 「꿈꾸는 바퀴벌레 *La cucaracha soñadora*」에서 한층 두드러진다. 장자의 영향은 다른 작품에서 사용하는 몇몇 기법이라든가 아포리즘의 사용이라든가 인터뷰에서 밝힌 여러 이야기에서도 드러난다. 그러나 가장 중요한 영향으로는 간결성과 침묵을 꼽을 수 있는데, 대표적인 예가 바로 「공룡」이다.”(Cantú 2002, 56)

미니픽션 작가이자 비평가인 아르헨티나의 라울 브라스카(Raúl Brasca) 역시 「간결성의 메카니즘 *Los mecanismos de la brevedad*」(2000)이라는 글에서 간결성의 일례로 「호접지몽」을 언급하고 있다(Brasca 2000, 4).

이러한 「호접지몽」의 문학적 영향 논의는 최근에 들어와 미니픽션의 기원설로 비약하고 있다. 일례로, 멕시코 비평가 하비에르 페루초(Javier Perucho)는 『종이 공룡 *Dinosaurios de papel*』에서 “문화적으로 인류에게 여러 가지 불멸의 유산을 남겼듯이, 미니픽션도 중국에서 탄생했다”면서 장주(莊周)의 「호접지몽」을 미니픽션의 효시로 지목한다(Perucho 2009, 15).

라틴아메리카 미니픽션 이론들이 「호접지몽」에 유난히 주목하는 연유는, 안토니오 페르난데스 페레르가 인정하고 있듯이, 이 이야기가 보르헤스, 오 캄포, 비오이 카사레스가 편찬한 『환상문학 선집』(1940)에 번역된 이후 라틴 아메리카에 널리 알려졌기 때문이다(Fernández Ferrer 2004, 25). 사적인 경험을 이야기하자면, 『환상문학 선집』에서 「호접지몽 Sueño de la mariposa」을 읽고 적잖은 충격을 받은 기억이 난다. 동양 문화권의 독자가 탈속적인 노장사상이라는 관례적인 문맥에서 수용하는 「호접지몽」을 환상문학이라는 뜻밖의 문맥에 놓아두었기 때문이다. 진지한 형이상학의 명제를 환상문학이라는 문학적 유희로 바꾸어놓은 편저자들의 독법에 찬탄했다. 이렇게 라틴 아메리카에서는 반세기 이상 환상문학으로 이해된 「호접지몽」이 지금은 최고(最古)의 미니픽션으로 대접받는다.

그렇다면 미니픽션은 하비에르 페루초의 말처럼 장주의 「호접지몽」에서 ‘탄생’ 했는가? 결론부터 말하면, 수궁하기 어려운 명제이다. 문학 장르란 역사적이다. 수없이 많은 장르가 생겨났다가 사라졌다. 우리의 향가, 고려 속요, 가사문학, 시조가 그러했듯이, 서양에서도 그리스의 비극, 중세의 우화와 로만스, 바로크의 연극 등이 탄생하고 소멸했다. 하비에르 페루초가 이런 기본적인 사실을 인지하지 못했을 리는 없다. 그럼에도 불구하고 미니픽션의 「호접지몽」 기원설을 주장하는 것은 미니픽션에서 역사성을 배제하고 무시 간접 보편성을 부여하려는 의도이다.

형식적으로 보면, 미니픽션과 「호접지몽」은 공통점이 하나 있다. 이야기가 짧다는 것인데, 이 점에 주목하면 방대한 분량의 미니픽션 도서목록을 구성할 수 있다. 생각나는 대로 언급하더라도 『장자』를 필두로 『칼릴라와 딘나 Calila e Dimna』, 『천일야화』, 『성서』, 『이솝 우화』, 『데카메론』, 『루카노르 백작 El conde Lucanor』, 『육조단경』, 『요재지이』를 포함하여 심지어 『삼국유사』에 실린 일화까지도 미니픽션처럼 보인다. 그러나 짧다는 것이 미니픽션의 가장 중요한 특징이지만, 이것은 어디까지나 근대 문학이라는 범주 내에서 미니픽션을 시, 소설 등 다른 장르와 구별하기 위한 변별 자질이다. 간략

하게 말해서, 미니픽션은 짧은 텍스트이지만, 짧다고 해서 모두가 미니픽션은 아니다.

미니픽션의 「호접지몽」기원설 밑바탕에는 연구 대상을 추상적인 텍스트로 환원하는 우리 시대의 통념이 작동하고 있다. 20세기 문학비평의 영향으로 우리는 다양한 형태의 예술적 표현에서 오로지 텍스트만을 끌어내어 문학으로 간주하는 경향에 익숙하게 되었다. 시가(詩歌)에서 노래를 제외하고, 연극에서 실연(實演)을 제외하며, 구전(口傳)에서 목소리를 제외하는 것이다. 이러한 텍스트 중심주의는 이른바 문학의 보편성을 탐구하는 데는 이점이 있으나 해당 작품이 창조되고, 전달되고, 수용되는 구체적인 현실은 사상하게 되었다. 이로써 당대의 희로애락에 침윤된 작품은 오로지 심미적 대상으로 축소되며, 현실 인지적 기능은 배제된다.

창작과 수용의 측면을 감안하면, 「호접지몽」과 미니픽션의 거리는 더욱 멀어진다. 구술문화 시대의 문헌이 대부분 그러하듯이,<sup>6)</sup> 「호접지몽」이 수록된 『장자』도 언제 누가 어떻게 창작했는지 명확하지 않다. 4세기경 진(晉)의 광상(郭象, 252?~312)이 간추려 정리한 현재의 『장자』가 성립하기 전까지 어떤 경로로 전승되었는지도 불명확하다. 『장자』의 수용도 노장사상의 경전이라는 특수한 문화적 맥락이었다. 이에 반해, 미니픽션은 창작자가 확실하며, 오로지 문자를 통해서 전달되고, 허구적인 문학으로 수용된다. 이런 차이를 경시하고 시간과 공간이 배제된 텍스트로 환원하지 않는 한, 「호접지몽」과 미니픽션의 유사성은 성립하지 않는다.

이 말은 「호접지몽」을 미니픽션으로 읽을 수 없다거나 읽어서는 안 된다는 뜻은 아니다. 또 동양 문화에 정통하지 못한 서구인의 견강부회라고 폄하

6) 구술문화와 인쇄문화를 이어주는 매개는 필사문화(manuscript culture)인데, 『장자』를 포함하여 현존하는 동서양의 고전은 필사문화의 유산이다. 필사문화는 문자를 사용한다는 형식적인 면을 고려하면 문자문화의 일부이다. 그러나 필사문화의 텍스트 수용방식은 구술문화와 유사하였고, “텍스트 속에 보존된 내용을 정정할 때조차 대부분 말하기-듣기의 방식이 지켜졌다”(웅 1995, 182). 시각보다는 청각이 더 중요하게 여기는 필사문화는 우리나라 역사에서도 볼 수 있었는데, ‘서당의 글 읽는 소리가 낭랑하다’는 표현이 좋은 예이다.

하려는 의도도 전혀 없다. 오히려 해롤드 블룸이 말한 ‘창조적 오독’(misprision)이야말로 온고이지신(溫故而知新)의 방편이라는 데 동의한다. 「호접지몽」을 미니픽션으로 읽는 것은 현재의 문학적·문화적 지평을 풍요롭게 만드는 작업이 분명하다. 그렇다고 해서 장주의 「호접지몽」이 미니픽션의 효시가 되지는 않는다.

요약하면, 미니픽션은 인쇄문화와 더불어 시작된 근대적 글쓰기의 한 양태이다. 월터 옹이 『구술문화와 문자문화』에서 명료하게 밝히고 있듯이, 구텐베르크 이전의 구술문화에서도 장문의 시나 노래는 기억의 편의를 위하여 상투어를 쓰거나 아니면 극적인 부분만을 취사선택하기도 했다. 이런 구술문화의 흔적은 멀리 호메로스까지 올라가지 않더라도 스페인의 민요 로만세(romance)라든가 판소리 <춘향가>의 한 대목 ‘암행어사출도’에서 확인할 수 있다. 그러나 미니픽션은 구술문화의 산물이 아니라 인쇄문화의 산물이다. 청각이 아니라 시각에 의존하고, 말이 아니라 글자를 기본으로 삼으며, 집단적인 기억이 아니라 인쇄된 텍스트를 염두에 두고 창작된 글이다.

### III. 훌리오 토리와 모데르니즘 산문시

미니픽션을 근대적 산문 장르로 파악하는 경우에도 기원에 대해서는 의론이 분분하다. 돌로레스 코흐는 멕시코 작가 훌리오 토리(Julio Torri, 1889-1970)의 「키르케에게 A Circe」를 최초의 미니픽션으로 꼽는다.<sup>7)</sup>

7) 코흐의 언명은 다음과 같다. “훌리오 토리는 호르헤 루이스 보르헤스와 함께 이러한 유형의 서사(relato)를 추동한 것으로 보인다.”(Koch 1981, 124). 보르헤스의 작품 활동은 1921년 이후이므로 코흐의 말은 토리의 작품 「키르케에게」가 라틴아메리카 미니픽션의 기원이라는 뜻으로 해석할 수 있다. 토리의 작품 「키르케에게」 전문(全文)을 소개한다. “키르케여, 덕망 높은 여신이여! 저는 지금까지 당신의 전언을 곧이곧대로 따랐나이다. 그러나 사이렌들이 사는 섬이 어렵פות하게 보일 때 제 몸을 돛대에 묶지 않았습니다. 죽으려고 작심했기 때문입니다. 잠잠한 바다 한가운데 치명적인 초원이 있었습니다. 물 위로 떠다니는 제비꽃 다발처럼 보였습니다. // 키르케여! 머리칼이 아름다운 고귀한 여신이여! 내 운명이 너무 잔혹합니다. 죽으려고 작심했는데 사이렌들은 노래를 부르지 않더군요.”(Torri 1917, 10-12)



이 작품은 1917년에 출판된 『수필과 시 *Ensayos y poemas*』의 첫머리에 실려 있는데, 라우로 사발라는 간결성, 장르혼합(hibridez genérica), 아이러니, 파편성(fragmentismo)을 들어 미니픽션의 효시이자 정전(canon)이라고 주장한다(Zavala 2003, 15).<sup>8)</sup>

이렇듯 미니픽션의 개조로 평가받는 홀리오 토리는 사실 멕시코 문단에서 주목받지 못한 작가였다. 문학 작품도 앞서 언급한 『수필과 시』를 포함하여 『총살론 *De fusilamientos*』(1940), 『세 권의 책 *Tres libros*』(1964)이 전부이다. 1909년 멕시코에서 창립된 ‘청년 아테네 그룹’(Ateneo de la Juventud)에 참여하여 알폰소 레예스, 안토니오 카소, 호세 엔리케 우레냐스, 호세 바스콘셀로스 등 20세기 전반 멕시코에서 학문적으로나 정치적으로 영향력 있는 인물들과 교분을 맺었으나 그룹에서 중추적인 역할을 하지는 않았다. 멕시코 혁명 후에는 고등학교와 멕시코국립대학에서 문학을 가르쳤고, 문교부와 문화예술위원회(CONACULTA)에서 일했다. 이러한 토리의 문학적·정치적 위상을 가리켜 멕시코 비평가 아르만도 페레이라(Armando Pereira)는 “주변부”로 정의하고, 당대의 주류와 거리를 유지하고 있었기 때문에 독창적일 수 있었다고 평가한다(Pereira 2007, 120-1). 그러나 『시와 수필』이 발간된 1917

8) 사발라는 한동안 「키르케에게」가 멕시코 최초의 미니픽션인지, 아니면 라틴아메리카 최초의 미니픽션인지 명확하게 얘기하지 않았다. 그러나 문맥상으로는 라틴아메리카 최초의 미니픽션이라고 암시한다. 이를테면, 1996년에 발표한 「극초단 단편: 새로운 정전을 향하여 El cuento ultracorto: Hacia un nuevo canon literario」(이 글은 「현미경으로 본 극초단 단편 El cuento ultracorto bajo el microscopio」이라는 제목으로 학술지, 논문집에 재수록되었다)에서 이렇게 말한다. “언젠가 에드문도 발라데스(Edmundo Valadés)는 1917년에 라틴아메리카 최초의 극초단 단편이 출판되었다고 지적했는데, 이는 홀리오 토리의 「키르케에게」를 가리킨 것으로, 멕시코 문학 전통에서 가장 중요한 극초단 단편 가운데 하나이다.”(Zavala 2002, 546) 사발라의 각주에 따르면, 발라데스 말의 출처는 「아주 짧은 단편 둘러보기 Ronda por el cuento brevísimo」(1990)이다. 이처럼 코흐, 발라데스, 사발라를 거쳐 재생산된 담론을 받아들인 라우라 폴라스트리는 2000년 토리의 「키르케에게」가 “라틴아메리카 미니픽션(microrrelato)의 효시”라고 발언하기에 이른다(Pollastri 2000, 94). 사발라는 2007년에 이르러서야 비로소 “멕시코 미니픽션의 정전 작가들, 즉 홀리오 토리, 후안 호세 아레올라, 아우구스토 몬테로소”라고 언급함으로써, 「키르케에게」를 멕시코 미니픽션의 효시라고 명확하게 밝힌다.

년을 기준으로 삼을 때, 페레이라가 언급한 문학적 주변부란 라틴아메리카 문학을 혁신한 모데르니즘의 언저리이다. 즉, 적극적으로 모데르니즘에 참여했다기보다는 수동적으로 동조했다는 의미이다. 게다가 멕시코 아방가르드 운동은 1921년에 시작되었으므로 『수필과 시』를 출판할 때의 토리는 문학적 혁신과 거리가 멀다.<sup>9)</sup>

사발라가 「키르케에게」를 미니픽션으로 보는 근거 가운데 하나는, 앞서 언급했듯이, 장르혼합이다. 토리의 작품집 『수필과 시』는 제목과 달리 “그 어떤 수필도 없고, 그 어떤 시도 포함되어 있지 않다”는 것이다(Zavala 2007b, 94). 그러나 작품과 작품집을 혼동해서는 안 된다. 『수필과 시』에는 「짧은 수필 El ensayo corto」이나 풍속문학(costumbrismo)에 해당하는 「멕시코의 전설 Leyendas mexicanas」같은 작품이 실려 있으므로 작품집 자체는 여러 장르가 혼합되어 있다. 그렇더라도 「키르케에게」를 시와 수필의 장르혼합으로 읽는 것은 문제가 있다. 가브리엘 올프손의 지적처럼, 이 작품은 “작가가 시로 여겼고”, 1920년 쿨투라(Cultvra)라는 익명의 저자가 편찬한 『멕시코 현대 시인 선집 *Antología de poetas modernos de México*』을 비롯하여 이후 1970년대까지 토리의 지인들이 편찬한 선집에도 시로 실렸다는 사실을 존중할 필요가 있다(Wolfson 2004, 169). 이 말은 전통적으로 시로 분류했으므로 시라는 의미가 아니라, 「키르케에게」는 모데르니즘 시인들이 천착하던 산문시(poema en prosa)라는 사실을 미니픽션 이론가들이 간과하고 있다는 뜻이다. 일레로, 베네수엘라의 시인 호세 안토니오 라모스 수크레(José Antonio Ramos Sucre)가 토리의 「키르케에게」와 동시대에 창작한 「노래 Lied」를 보자.

9) 넬리 말도나도 에스코토(Nely Maldonado Escoto)는 엠마누엘 카르바요(Emmanuel Carballo)가 토리를 카프카, 보르헤스보다 앞선 멕시코 문학의 선구자로 추어올린 1970년 추도문에서 시작하여, 보르헤스보다 더 명확한 작품을 창작한 작가라는 라몬 시라우(Ramón Xirau)의 1984년 상찬, 그리고 “라틴아메리카 미니픽션(microrrelato)의 효시”라는 라우라 폴라스트리의 최근 평가를 소개한 다음, 토리가 정말로 시대를 앞선 작가인지, 그리고 100여년이 지난 현재의 관점으로 토리를 혁신적이라고 평가할 수 있는 것인지는 의문스럽다며 우회적으로 비판한다(Maldonado Escoto 2006, 54).

현관부터 고랑을 따라 가시나무가 촘촘히 심어져 있다.  
음산하게 엮힌 나뭇가지는 순교자의 왕관 모양이다.  
하얀 암사슴은 ‘달의 마법’을 감지하고 노래를 부른다.  
가시나무 덤불에서 조롱하듯 들려오는 메아리가 죽음을 예고한다.  
암사슴은 얼마나 놀랐는지 모른다.  
그때까지 그 폐가에서는 노래를 하지 않았던 것이다.(Ramos Sucre 1989, 16)

이 작품 역시 토리의 작품 못지않은 미니픽션으로 읽을 수 있다. 간결하고, 장르가 혼합된 듯하고, 이야기의 앞뒤를 생략한 파편성이 돋보이기 때문이다. 지금 우리는 라모스 수크레의 「노래」가 「키르케에게」보다 시기적으로 앞섰다고 주장하려는 것이 아니다. 그보다는 「키르케에게」와 같은 작품은 모데르니즘 산문시이며, 그렇다면 일부 이론가들이 주장하는 미니픽션의 기원은 특정 작품이 아니라 한 시대를 풍미한 문학 장르로 융해된다는 말을 하려는 것이다.

실제로 라그마노비치(Lagmanovich)는 19세기에 출현한 산문시를 미니픽션의 기원으로 보고, 프랑스의 샤를 보들레르, 니카라과의 루벤 다리오, 멕시코의 알폰소 레예스와 홀리오 토리, 마지막으로 아르헨티나의 레오폴도 루고네스(Leopoldo Lugones)를 예로 든다(Lagmanovich 2006, 164). 여기서 얼핏 보아도 의아하게 생각되는 작가가 있는데, 바로 보들레르이다. 보들레르는 라틴아메리카 작가가 아닐 뿐만 아니라 19세기 중반에 활동한 작가라는 점에서 19세기 말에서 20세기 초엽에 활동한 다리오, 레예스, 토리, 루고네스와 차이가 있다. 그런데도 라그마노비치가 보들레르를 언급한 데는 이유가 있다.

첫째, 보들레르의 상징주의 시는 라틴아메리카 모데르니즘 형성에 심대한 영향을 주었는데, 다리오에서 루고네스까지 모두 모데르니즘 작가이다. 게다가 산문시는 보들레르가 처음 시도했기 때문에 앞서 언급한 라틴아메리카 작가들의 계보를 따지면 보들레르로 소급할 수밖에 없다는 것이다.

둘째, 라그마노비치는 미니픽션을 라틴아메리카 특유의 문학 장르가 아니라 전 세계에서 등장한 일반적인 문학 장르로 정의하고자 한다. 이러한 의도는 ‘다른 언어권의 미니픽션’이라는 장에서 어니스트 헤밍웨이, 프란츠 카프

카, 베르톨트 브레히트, 이슈트반 외르케니(István Örkény)를 열거하는 데서도 잘 드러난다. 미니픽션을 라틴아메리카 고유의 장르로 규정할 때, 미니픽션의 보편성은 사라지고 라틴아메리카라는 지역적 특수성만을 강조하는 결과를 초래할 수 있기 때문일 것이다.

그러면 산문시는 미니픽션의 기원일 수 있는가? 일반적으로 산문시는 운율보다는 묘사적이고 비유적인 효과가 두드러지는 시 형식이지만 서사적인 요소는 미약하다. 실제로 라그마노비치는 보들레르의 산문시 「창문 Les Fenêtres」의 전문을 제시한 다음,<sup>10)</sup> “예에서 보듯이 서사성(narratividad)은 산문시의 지배적인 특성은 아니다. 그러나 이러한 19세기 형식에는 적어도 그런 조건(서사성의 기미가 보인다)”(Lagmanovich 2006, 167-168)고 평가한다. 여기서 문제는 서사성의 ‘기미’(atisbos)이다. 라그마노비치는 미니픽션의 으뜸 조건으로 서사성을 들고, 서사성이 없으면 미니픽션이 아니라는 사뭇 엄격한 평가기준을 적용하는 대표적인 이론가이다. 그런데도 서사성의 기미라는 모호한 표현을 동원하여 보들레르를 미니픽션의 선구자로 규정하는 것은 설득력이 미약하다. 이보다는 비록 전통적인 율격으로 창작된 시라고 할지라도 서사성이 내재된 작품이 라그마노비치가 정의한 미니픽션에 더 가깝다. 이런 예는 한 둘이 아니지만 라틴아메리카에서 인구에 회자되는 작품에

10) 보들레르의 「창문」 전문(全文)은 다음과 같다. “밖에서 열린 창문을 쳐다보는 사람은 닫힌 창문을 바라보는 사람만큼 많은 것을 결코 볼 수 없다. 등불이 밝혀진 창보다 더 깊고, 더 신비하고, 더 풍부하고, 더 음울하고, 더 눈부신 대상은 없다. 햇빛 아래서 일어나는 일은 유리창 뒤에서 일어나는 일에 비해 흥미가 반감된다. 불을 밝히거나 불이 꺼진 창 너머에서 삶은 이루어지고, 삶은 꿈꾸며, 삶은 경험한다. // 나는 기와지붕 저 너머로 얼굴에 주름이 잡힌 가난한 중년 여인을 본다. 항상 허리를 숙이고 있을 뿐, 결코 모습을 드러내지 않는 여인이다. 얼굴이나 옷차림이나 동작이나 아무 것도 아닌 것에서 나는 그 여자의 이야기, 아니 전설을 재구성하고, 가끔은 울면서 내 자신에게 그 이야기를 들려준다. // 만약 그 여자가 가난한 노옹이었다고 할지라도 나는 마찬가지로 그런 이야기를 만들어냈으리라. // 그리고 나는 내 아닌 다른 사람을 통해서 살고 경험했다는 자부심을 안고 잠자리에 든다. // 어쩌면 사람들은 내게 이렇게 얘기하리라. ‘너는 이 이야기가 진실이라고 확신하니?’ 그렇지만 내 바깥의 현실이 어쨌든 무슨 상관이라. 내가 살고, 나를 느끼고, 내가 누구인가를 느끼는데 도움이 되는 현실이라면.”

서 고른다면 쿠바 시인 호세 마르티(José Martí)의 「과테말라 소녀 La niña de Guatemala」를 꼽을 수 있다.<sup>11)</sup>

여기서 잠시 서사성에 주목하여 두 시를 비교해보자. 보들레르의 시는 산문의 형태를 취하고 있음에도 불구하고 밀바탕에는 시적 화자 마음속에서 움직이는 서정성, 몽상, 의식의 비약이 표출된다.<sup>12)</sup>

이에 비해 마르티의 작품은 동운율(rima consonante)을 사용한 정형시이나 소녀의 사랑, 배신, 죽음, 매장을 극적으로 구성한 서사성이 돋보인다. 보들레르의 「창문」이 서정의 리듬을 산문으로 옮겼다면, 마르티의 「과테말라 소녀」는 서사의 흐름을 서정의 율격으로 포착한 것이다. 따라서 두 작품을 비교할 때, 마르티의 작품은 정형시임에도 불구하고 보들레르 작품보다 훨씬 서사성이 두드러지게 나타난다.

시와 같은 운문의 특성을 서정성으로 보고 소설과 같은 산문의 특성을 서사성으로 본다면, 보들레르의 시는 산문의 서정성을 드러내고, 마르티의 시는 운문의 서사성을 드러낸다. 말을 바꾸면, 두 시인의 작품에는 운문의 특성과 산문의 특성이 교차하고 있다. 물론 방향은 다르다. 보들레르의 경우에는

- 
- 11) 주지하듯이, 이 작품은 호세 마르티의 『소박한 시 Versos sencillos』(1891)에 수록된 「IX」인데, 「과테말라 소녀」라는 제목으로 더 널리 알려졌다. 전문을 여기에 옮긴다. “날개 그늘 아래서/ 꽃다운 이 이야기를 하고 싶소./ 사랑 때문에 죽은 / 과테말라 소녀 이야기를// 백합꽃 가지와/ 화려한 장식과/ 재스민. 우리는 그녀를 문었소./ 비단 상자에 넣어.// 그녀는 무심한 남자에게/ 향기로운 베개를 주었소./ 돌아온 남자, 결혼하고 돌아온 남자/ 그녀는 사랑 때문에 죽었소.// 주교와 대사가/ 관을 어깨에 메고/ 사람들이 줄지어 따라왔소./ 손에 꽃을 들고.// 그녀는 남자를 보려고/ 난간으로 나갔소./ 남자는 아내와 함께 돌아오고/ 그녀는 사랑 때문에 죽었소.// 달아오른 청동 같은/ 작별의 키스/ 그녀의 이마에/ 내 평생 가장 사랑한 그 이마// 그녀는 강물로 들어갔고/ 의사는 시신을 건졌다고/ 사람들은 추워서 죽었다고 말하지만/ 나는 사랑 때문에 죽었다는 것 알고 있소.// 저기, 차디 찬 궁륭/ 두 의자 사이에 올려놓은 그녀/ 나는 섬섬옥수에 키스하고/ 하얀 신발에 키스했소.// 날이 저물고 사방이 고요한데/ 매장인부가 나를 불렀소./ 사랑 때문에 죽은 여자는/ 평생 처음이라고.”
- 12) 보들레르의 「파리의 우울」 서문 격인 「아르센 우세에게」라는 글에서 산문시를 다음과 같이 정의한다. “리듬과 각운이 없으면서도 충분히 음악적이며, 영혼의 서정적 움직임과 상념의 물결침과 의식의 경련에 걸맞을 만큼 충분히 유연하면서도 동시에 거친 어떤 시적 산문.”(보들레르 2008, 18)

산문에 운문의 특성을 실었고, 마르티는 운문에 산문의 특성을 실었기 때문이다. 이런 현상은 전통적으로 문학에서 우위를 점하던 운문이 점차 산문에 계 자리를 내어주는 과정으로 문학의 산문화라고 부를 수 있을 텐데, 이는 19세기 후반 라틴아메리카 문학의 특징이기도 하다. 그렇다면 라그마노비치처럼 짧은 산문이라는 형식적 유사성에 이끌려 미니픽션과 산문시의 직접적인 연관성을 상정하기에 앞서 19세기 라틴아메리카에서 창작된 산문을 검토하기로 한다.

#### IV. 풍속문학과 모데르니سمो 단편

19세기 라틴아메리카에서 흥성한 산문은 풍속 소묘(cuadro de costumbres), 일명 풍속문학(literatura costumista)으로, 어떤 지방의 관습이나 풍습을 풍자적이거나 회고적으로 스케치한 산문이다. 스페인에서 시작하여 19세기 라틴아메리카 전역에서 유행한 풍속문학은 기존의 어떤 문학 장르에도 포함되지 않는, 이른바 혼합장르이다. 저명한 풍속 소묘 작가로는 칠레의 호타베체(Jotabeche), 과테말라의 호세 밀리아(José Milia), 쿠바의 루이스 베탄쿠르트(Luis Betancourt) 등이 있으나 대표적인 작가는 19세기 후반에 활동한 페루의 리카르도 팔마(Ricardo Palma)이다. 팔마는 1872년부터 1911년까지 쉬지 않고 글을 쓴 작가로 8권에 달하는 『페루의 옛이야기 *Tradiciones peruanas*』를 출판했다.<sup>13)</sup> 팔마의 풍속 소묘는 일반적인 단편보다 훨씬 짧으며, 서술도 간략하다. 비교적 구성이 짜임새 있다고 하는 「어머니의 사랑 Amor de madre」이나 「사연 있는 언덕 Un cerro que tiene historia」같은 작품을 보더라도 풍경에 대한 소묘와 식민시대로부터 전해오는 민간 설화를 원용하여 자유롭게 글을 전개할 뿐이어서, 극적으로 잘 구성된 한 편의 이야기라기보다

13) 'tradición'은 흔히 '전통'으로 옮기고 있는데, 문학적으로는 '예로부터 전해오는 이야기'라는 뜻이므로 '고담'(古談)이라는 역어가 제격일 것이다. 그러나 이 글에서는 한자어의 생소함을 피하고자 '옛이야기'로 옮긴다.

는 수필에 가깝다.

이러한 풍속문학은 19세기 라틴아메리카 전역에서 호평 받았다. 독자가 알고 싶은 주변의 정치 사회 현실을 적당히 풍자하고, 때로는 일상생활의 욕설이나 상소리를 가미하여 장면을 눈앞에 보는 듯 생생하게 묘사하기 때문에 교양을 갖춘 계급뿐만 아니라 글을 깨우친 일반인이면 누구나 쉽게 접근할 수 있었다. 특히 19세기 말의 자유무역으로 라틴아메리카의 수출부문이 호황을 맞이하고, 이와 더불어 도시화가 진행되면서 신문, 잡지 등 인쇄 매체의 독자층이 확대되었다. 풍속문학은 연재소설과 더불어 오락거리를 찾는 독자대중의 구미를 당기는 글이었다. 당연히 문인들로서도 풍속문학의 인기는 창작욕을 불러일으키는 장르였는데, 청년 루벤 다리오(Rubén Darío)도 예외는 아니었다. 다리오는 1885년 니카라과의 일간지《메르카도 *El mercado*》에 발표한 「대령의 고기완자 *Las albóndigas del coronel*」의 부제를 ‘니카라과 옛이야기’(Tradición nicaragüense)라고 붙이고, 작품 서두에서 리카르도 팔마의 영향을 받았다는 사실을 밝힌다.

가면 갈수록 내가 정말로 쓰고 싶을 것을 쓸 때 즐겁다. 남 눈치 보지 않고 생각나는 대로, 붓 가는 대로 쓰면 되기 때문이다. 이런 말을 한다고 해서 내가 리카르도 팔마 선생의 영역을 감히 넘보겠다는 뜻은 아니다 (Darío 2007, 109).

이런 풍속문학의 문학적 자장에서 출발한 다리오는 점차 풍속주의와는 차별되는 단편을 창작했다. 이러한 변화 과정은 다리오뿐만 아니라 동시대 작가들이 공히 체험한 것으로, 엔리케 푸포 워커가 적절히 지적하고 있듯이, 라틴아메리카 단편의 “여명기”에 해당한다(Pupo Walker 1996, 503). 루벤 다리오의 「양배추의 탄생 *El nacimiento de la col*」(1893) 읽어보자.

지상낙원에서 꽃이 창조된 화창한 날, 이브가 뱀에게 유혹 당하기 전에 악령이 가장 아름다운 장미꽃에게 접근했다. 때는 장미가 천상의 해의 애정을 받고 처음으로 붉은 입술을 펼치고 있을 때였다.



- 너 참 아름답구나.
- 장미니까요.
- 아름답고 행복하고 - 악령은 계속 애기했다. - 색깔도 좋고 우아하고 향기도 나는데...
- 그런데요?
- 쓸모가 없어. 상수리가 잔뜩 열린 저 키 높은 나무가 보이지 않니? 무성하게 자랐을 뿐만 아니라 그늘 밑에서 쉬는 수많은 동물에게 먹을 것을 준단다. 그런데 장미 너는 아름답기는 하지만 쓸모가 별로 없어서... 그때 장미는, 훗날 이브가 유혹 당했듯이, 쓸모 있는 식물이 되고 싶었다. 그래서 진홍색이 창백해졌다.
- 다음날 아침 하느님이 지나갔다.
- 아버지 - 꽃의 여왕은 아름다운 향기를 뿜으며 떨고 있었다 - 제가 쓸모 있기를 원하니까?
- 그렇다. - 하느님은 웃으면서 대답했다.
- 그때 세상에 처음으로 태양이 나타났다.(Darío 2007, 131)

이런 유형의 작품은 대부분 일간지에 기고된 것으로, 한때는 잡문으로 치부되어 사후 발간된 전집에도 수록되지 못했다. 「양배추의 탄생」과 같은 작품은 분명 시는 아니지만 일반적인 의미의 단편이라고 지칭하기에는 작품의 길이가 너무 짧고, 기승전결의 구도가 압축적이다. 어떻게 보면, 단편을 연찬한 작가에 비해 상대적으로 호흡이 짧은 시를 연마한 시인이 이야기를 충분히 전개하지 못해 압축적이고 간결하게 마무리 지은 것처럼 여길 수도 있겠으나, 초창기 단편으로서는 훌륭한 작품이다.

아무튼 모데르니즘 단편과 미니픽션의 관계를 어떻게 설정할 것인가에 따라서 미니픽션의 기원의 문제뿐만 아니라 정의가 달라진다. 이 글에서는 모두에서 밝혔듯이 우리나라의 용법에 따라 미니픽션이라는 용어를 사용하고 있다.<sup>14)</sup>

14) 우리는 사용하는 미니픽션에서 허구성은 필수적 요소이고, 서사성은 선택적 요소이다. 허구성만 있으면 미니픽션이 되며, 서사성은 있을 수도 있고 없을 수도 있다. 한때 미니단편(minicuento)이라는 용어를 사용한 비올레타 로호는 2010년 6월 인터뷰에서 미니단편 대신에 미니픽션을 사용한다고 밝히고 있다. “오랫동안 미니단편이라는 용어를 사용했다. 매우 짧은 단편이라고 생각했기 때문이다. 이제는 편의상



그러나 라그마노비치를 비롯하여 많은 이론가들은 미니서사(microrrelato 또는 micro-relato)라는 용어를 선호하며, 루벤 다리오, 레오폴도 루고네스(Leopoldo Lugones), 알폰소 레예스(Alfonso Reyes) 등이 창작한 모데르니즘도 단편에서 미니픽션의 기원을 찾는다(Lagmanovich 2006, 170). 이 기원설의 문제는 모데르니즘도 단편은 라틴아메리카 단편의 발전 과정의 일부라는데 있다. 즉, 단편과 미니픽션은 동일한 시기, 동일한 뿌리(풍속문학)에서 발전했다는 의미가 되는데, 이는 문학사의 전개만을 고려하더라도 동의하기 어려운 견해이다.

이에 반해, 「키르케에게」를 미니픽션의 효시로 보는 라우로 사발라는 최근에 들어와 포괄적인 정의를 버리고 미니픽션과 미니단편을 엄격하게 구분한다. 사발라에 따르면, 모데르니즘도 단편은 ‘미니단편’이며, 미니픽션의 기원이 될 수 없다.

미니픽션은 20세기 초엽에 등장한 문학 장르이다. 멕시코 훌리오 토리의 「키르케에게」(1914)가 발표된 때가 기원이다. 미니픽션은 미니단편이 아니다. 모던적이거나 포스트모던적인 성격의 문학적 요소를 갖추고 있으며, 길이가 매우 짧은 실험적인 작품이다. [이에 반해], 미니단편은 완전하고 자기충족적인(따라서 ‘전통적인’) 서사를 담고 있다.(Zavala 2007b, 91).

지금까지 살펴본 미니픽션의 기원 탐색은 기존의 문학 전통에 접맥하려는 일종의 강박관념으로써, 다음 두 가지 문제점이 있다. 첫째, 라틴아메리카 현대 문학사에서 가장 중요한 혁신 운동인 1920년대 아방가르드 운동과 그 영향을 전혀 언급하지 않는다. 다음으로는 문학 작품의 형식적인 면에 주목하여 계보를 확립하려고 시도할 뿐, 문화적인 배경을 전혀 고려하지 않는다. 따

---

미니픽션을 사용한다. 그러나 비허구적인 텍스트가 많기 때문에 미니텍스트라는 용어를 사용하고 싶은 마음도 있다. 아무튼 미니픽션을 사용하고 있는데, 미니서사나 미니단편은 단 하나의 형태에 얽매인 용어이기 때문이다.”(Internacional microhorrista, “Breve entrevista a Violeta Rojo”).

라서 다음 장에서는 양자를 염두에 두고 미니픽션의 형성 과정을 간략하게 살펴보려고 한다.

## V. 미니픽션의 형성과 대중문화

라틴아메리카 문학에서 단편의 분량은 매우 유연하다. 2,000자에서 10,000자 사이의 작품을 단편으로 규정하는 데서 알 수 있듯이 작품의 분량은 다섯 배의 차이가 난다. 게다가 중편에 해당하는 말을 지칭하는 용어조차 확립되어 있지 않아 ‘nouvelle’라는 프랑스어를 사용하거나 ‘긴 단편’(cuento largo)이라고 지칭하며,<sup>15)</sup> 다른 한편으로 수백 단어 불과한 작품을 ‘단편’이라고 부르기도 한다.<sup>16)</sup>

이러한 분량의 유연성은 라틴아메리카 현대 문학의 전통이기도 하다. 단편이라는 장르를 확립했다고 평가받는 오라시오 키로가(Horacio Quiroga)의 작품집 『사랑, 광기, 죽음의 단편집 *Cuentos de amor, de locura, y de muerte*』(1917)에서 가장 긴 작품에 속하는 「사랑의 계절 *Una estación de amor*」은 6,388단어인데 반해 「표류 *A la deriva*」는 1,060단어에 불과하다. 흔히 환상문학이라고 부르는 작품이나 후안 룰포(Juan Rulfo)의 단편도 분량의 편차가 두드러진다.

여기에 덧붙여, 1920년대에서 1930년대에 전개된 라틴아메리카 아방가르드 운동은 기존의 문학 장르에 대한 도전이었으며, 창작과 표현의 새로운 지평을 열기 위한 투쟁이었다. 아르헨티나의 마세도니오 페르난데스(Macedonio Fernández)는 시와 소설과 수필을 고의적으로 혼합하고, 예과도

15) 중편에 속하는 대표적인 작품이 제목을 포함하여 21,394단어에 이르는 홀리오 코르타사르(Julio Cortázar)의 「추적자 *El persugador*」이다.

16) 호르헤 루이스 보르헤스의 「보르헤스와 나 *Borges y yo*」는 318단어이고, 「아스테리온의 집 *La casa de Asterión*」은 844단어이다. 홀리오 코르타사르의 「맞물린 공원」(*Continuidad de los parques*)은 545단어이고, 가브리엘 가르시아 마르케스의 「어떤 날 *Un día de estos*」은 882단어이다.

르의 파블라 팔라시오(Pablo Palacio)는 『데보라 *Débora*』(1927)에서 글쓰기 행위에 대한 자의식을 드러내며, 페루의 마르틴 아단(Martín Adán)은 아주 짧은 편린(fragmento)으로 『마분지로 만든 집 *La casa de cartón*』(1928)을 창작했다. 이러한 아방가르드 작가의 실험 정신은 보르헤스의 『픽션들 *Ficciones*』(1944)을 거쳐 1960년대에 활동한 작가들에게까지 이어지는데, 특히 1960년에 출판된 보르헤스의 『제작자 *El hacedor*』 전반부에 실린 산문은 전통적인 문학 장르의 범주에서 벗어난 작품으로, 미니픽션으로 읽어도 손색이 없다. 이러한 과정을 거치는 동안, 라틴아메리카 문단에서는 단편의 분량이나 구성형식(발전, 전개, 절정, 대단원)이나 기존 장르에 얽매이지 않는 자유로운 글 또한 본격 문학 작품으로 용인되었다. 말을 바꾸면, 지금 미니픽션이라고 부르는 새로운 형식의 글쓰기가 등장할 수 있는 문학적 전통이 마련되었다.

아울러 1960년대의 라틴아메리카에서는 미니픽션의 형성될 수 있는 사회문화적 여건이 조성되었다. 네스토르 가르시아 칸클리니(Néstor García Canclini)가 요약하고 있듯이, 이 시기 라틴아메리카에서는 5가지 구조적인 변화가 있었다. 첫째, 안정적이고 다변화된 경제발전, 둘째 도시의 안정적인 팽창, 셋째 문맹률 감소와 대학 진학률 증가로 문화상품 시장의 확대, 넷째 텔레비전 매스미디어의 발달로 문화의 국제화, 대중화 다섯째 급진적인 정치운동으로 재화 분배의 공정성을 요구하는 목소리가 높아졌다(가르시아 칸클리니 2010, 128). 이로써 문화 활동의 저변이 확대되었는데, 그 일면을 이른바 1960년대의 소설 붐에서 확인할 수 있다.

그러나 보르헤스, 오네티를 포함하여 1960년대의 소설은 철학적·형이상학적 담론과 과도한 형식의 실험으로 문학 교육을 받지 않은 일반 대중이 이해하기 어려운 난잡한 작품이었다. ‘소설의 죽음’을 논하던 시대에 라틴아메리카 소설은 뜻하지 않은 붐(boom)을 이루기는 했으나 대중은 난해할 뿐만 아니라 현실의 삶의 직접성을 담보하지 못한 소설을 점차 외면하게 되었다. 이에 대한 반성으로 1970년대 마누엘 푸이그의 『거미여인의 키스』와 같은

좀 더 가볍고 좀 더 이해하기 용이한 작품, 이른바 ‘포스트 붐 소설’이 등장했다. 고급문학이라고 할지라도 몸을 낮춰 독자에게 다가갈 수밖에 없었던 것이다. 이처럼 1960년대를 전후하여 라틴아메리카에서는 문학, 특히 장편 소설 독자층의 급진적인 확장과 점진적인 유리라는 현상이 전개되었으며, 이 시기 멕시코의 후안 호세 아레올라(Juan José Arreola)와 과테말라 출신으로 멕시코에서 활동한 아우구스토 몬테로소(Augusto Monterroso)의 매우 짧은 작품은, 조금 뒤에 언급하겠지만, 장편의 부침과 정반대의 길을 걸었다.<sup>17)</sup>

우리는 앞서 미니픽션의 핵심을 허구성으로 보고 서사성은 부가적인 요소로 정의했다. 그런데 몬테로소와 아레올라가 1960년을 전후하여 출판한 작품집에는 길이만 조금 짧은 뿐 단편이라고 불리도 손색이 없는 작품과 서사성이 약화되고 시적인 함축성이 강화된 극히 짧은 작품이 혼재하고 있다. 이들 작가가 선호하는 단어를 빌리면 ‘단편’에서 ‘우화’로 옮겨가는 과정을 보여준다.

먼저, 아레올라가 1952년에 출판한 『콘파블라리오 *Confabulario*』에는<sup>18)</sup> 아레올라 특유의 아이러니와 유머가 빛나는 작품이 수록되었는데, 비평가로부터 호의적인 반응을 얻은 작품은 이 작품집에서 가장 길고 전형적인 단편에 가까운 「전철수 *El guardagujas*」였다.<sup>19)</sup>

그러나 대부분의 작품은 길이가 매우 짧으며, 작품의 문체와 형식도 매우

17) 아레올라와 몬테로소는 모두 멕시코에서 활동한 작가이다. 멕시코는 비록 PRI당의 일당 지배가 지속되기는 하였으나 20세기 라틴아메리카에서 정치사회적으로 가장 안정된 국가였고, 몬테로소를 비롯하여 가르시아 마르케스, 가르시아 칸클리니의 경우에서 보듯이 고국에 정변이 있을 때는 지식인들의 망명처이기도 했다. 요점을 말하면, 멕시코라는 공간은 정치적으로나 경제적으로나 문화적으로 라틴아메리카의 다른 국가에 비해서 미니픽션의 형성에 유리한 조건을 갖추고 있었다.

18) 아레올라는 1984년 멕시코 시사주간지 《프로세스 *El proceso*》와 만난 자리에서 작품 집명의 내력을 밝히고 있다. 제목을 ‘우화집’ (fabulario)로 할지 아니면 ‘공모’ (confabulaciones) 할지 고민하고 있을 때 동료가 두 단어를 합성한 ‘콘파블라리오’로 하는 게 어떠냐고 즉답을 해서 이런 제목이 붙게 되었다(“Arreola: Fondo fue mi Universidad; Debería ser autónomo”). 우리말 번역이 용이하지 않아 음차로 표기한다.

19) 앙헬 플로레스(Angel Flores)는 아레올라의 「전철수」를 마술적 사실주의와 관련하여 논했다(플로레스 2001, 86). 이후, 보르헤스, 코르타사르, 톨포의 작품이 속속 등장하면서 이 작품은 잊혀졌다.

다양하다. 비판적인 시각으로 얘기하면, 작품이 균질하지 않다. 이를테면, 「광고 Anuncio」는 성적 욕망을 해소할 수 있는 여성 인형을 아이러니한 어조로 다루고 있으며, 서술방식은 일반적인 광고문을 따르고 있다. 아레올라의 1958년 작품집 『은축 Punta de plata』은 거듭된 수정과 증보를 거쳐 후일 『동물우화집 Bestiario』(1972)이라는 제목으로 출판되었다. 코뿔소, 맹금류, 타조, 곰, 코끼리 등을 소재로 삼아 인간의 어리석음, 폭력, 거만을 비판하고 있는 이 작품들은 길이가 매우 짧아져 대부분 국판 반페이지 정도이며, 서사성은 극히 미약하다. 아레올라 작품은 극히 짧다는 점에서 보르헤스 작품과 동일하나 경쾌하고, 이해하기 쉽고, 유머가 넘친다는 점에서 차이가 있다. 전통적인 문학비평의 용어를 차용하면, 문학성보다는 대중성을 확보한 작품이다.

아우구스토 몬테로소의 경우, 멕시코로 망명하여 1959년에 출판한 작품집 『전집 (기타 단편) Obras completas (y otros cuentos)』에는 「연주회 El concierto」처럼 짧은 단편이 자리를 차지하고 있는가 하면 「공룡 El dinoaurio」처럼 단 한 줄로 된 작품도 수록되었다. 그로부터 10년 후인 1969년에 출판한 『검은 양과 기타 우화 La oveja negra y demás fábulas』는 간결성, 압축미 등에서 미니픽션의 정전으로 손색이 없는 작품집이다. 당연하지만, 몬테로소의 작품은 문학 전통과 연계되어 있다. 보르헤스, 비오이 카사레스, 실비나 오캄포가 편찬한 『환상문학선집』(1940), 보르헤스와 비오이 카사레스의 편저 『짧고 비범한 단편 Cuentos breves y extraordinarios』(1955)은 비록 동서고금의 작품 선집이기는 하나 극히 짧은 글도 독자적인 작품이 될 수 있다는 실례가 되었다. 특히 몬테로소의 문학적 실천은 작가가 고백하고 있듯이 보르헤스의 영향이다. 1945년 카프카의 『변신』 스페인어판 서문에서 보르헤스를 처음 접한 몬테로소는 이내 작품에 매료되어 “모방하고 싶은 유혹을 견딜 수가 없었다”고 고백한다(Monterroso 1991, 57). 보르헤스야말로 라틴 아메리카 아방가르드 운동의 적자이고, 의도적으로 시, 소설, 수필이라는 문학 장르를 혼합시킨 인물이며, 몇 줄 안 되는 간결한 작품으로도 복잡한 사유를 담아낼 수 있음을 보여준 작가이다. 따라서 몬테로소의 미니픽션은 보르

헤스를 통해서 아방가르드와 접목하고 있다.

몬테로소 작품 가운데 「공룡」은 아방가르드 성격을 가장 잘 드러내고 있다. 이 작품은 이탈리아 칼비노가 『새 천년을 위한 여섯 가지 제안』에서 언급한 이후(Calvino 1996, 51), 비평가의 관심이 증폭되고 패러디한 작품이 봇물을 이루면서 미니픽션의 대명사가 되었다. 과연 일곱 단어에 그만큼 깊이가 있을까? 우리가 보기에 이 작품의 유일한 강점은 충격 효과이다. 조형미술에 마르셀 뒤샹의 「샘」이 있다면, 미니픽션에는 몬테로소의 「공룡」이 있다.

현재 아레올라와 몬테로소를 재평가하려는 움직임이 활발하다. 그러나 아레올라와 몬테로소는 과소평가된 작가가 아니라 비평이 외면한 작가였다. 그 이유는 이들의 작품이 저급한 통속문학이었기 때문이 아니라 대중적이었기 때문이며, 단편(현재의 용어로는 미니픽션)은 장편보다 한 단계 아래의 작품이라는 편견 때문이었다. 이들의 작품이 비록 인간의 우둔함과 삶의 부조리 담고 있다고 하나, 당시에 유행하던 참여문학이나 실존주의 소설에 비해서는 경쾌하고 가벼운 터치, 재기만이 넘치는 작품이었다. 아레올라는 참신함으로 대중의 이목을 끌 수는 있었으나 비평가들은 결코 호의적이지 않았다. 몬테로소는 비평이 망각한 작가였다. 1950년대부터 두 사람 모두 멕시코의 출판사 ‘폰도 데 쿨투라 이 에코노미카’(Fondo de Cultura Económica)에 근무하면서 교분을 맺었으며, 이들이 독자대중과 만날 수 있는 공간 가운데 하나는 에드문도 발라데스(Edmundo Valadés)가 1964년부터 주간을 맡은 미니픽션 전문 잡지 《단편 *El cuento*》이었고,<sup>20)</sup> 다른 하나는 텔레비전이었다. 몬테로소의 「공룡」은 1964년 6월에 발간된 《단편》 제2호에 장자의 「호접지몽」과 함께 게재되었다. 이 잡지는 곧 미니픽션을 공모함으로써 문인지망생

20) 에드문도 발라데스는 1991년 인터뷰에서 잡지 《단편》이 문학적 틈새시장이었음을 밝히고 있다. “돌이켜보면 내가 젊었을 때, 문학지는 몇몇 그룹의 전유물이었으며, 아주 잘 썼다고, 다시 말해서 가치가 있다고 생각되는 글, 시, 수필만 게재되었다.” (Márquez 1991, 272) 발라데스는 단편, 특히 짧은 단편은 기존의 문학지 편집인들로부터 배척을 받았으나 독자층이 많으리라는 판단으로 1964년부터 《단편》을 주관했으며, 실제로 수많은 독자들로부터 호응을 받았다고 얘기한다.

들에게 널리 알려졌다(Valls 2010). 아레올라는 작품이 주목을 받지 못하고 정치적으로 무채색이라는 비판까지 받자 1970년부터 몇 차례에 걸쳐 대중적인 텔레비전 프로그램에 출연하여 미니픽션적인 재치를 발휘함으로써 인지도를 높여갔다. 이처럼 미니픽션은 주류 문단이나 주류비평보다는 대중문화의 영역과 더 친숙한 장르였다.

## VI. 나가면서

지금까지 살펴보았듯이, 라틴아메리카 미니픽션은 1960년대를 전후로 형성되었다. 여기서 ‘기원’ 대신에 ‘형성’이라는 단어를 사용한 이유는, 문학적이고 사회적이고 정치적인 여러 조건이 작용하는 문화적 공간에서 점진적으로 미니픽션의 형태가 만들어졌으며, 현재도 부단히 변화하고 있다고 보기 때문이다.

미니픽션의 형태적 특성, 바깥 말해서 짧은 특성에만 주목한다면, 「호접 지몽」, 홀리오 토리의 「키르케에게」, 모데르니스모 단편, 산문시에서 기원을 찾을 수도 있을 것이다. 그러나 이러한 기원설은 미니픽션을 기존의 문학제도에 편입하려는 시도의 일부일 뿐, 실제로 미니픽션이 창작되고, 수용된 과정과는 괴리가 있다. 미니픽션은 20세기 중반의 라틴아메리카 대중문화의 영역에서 자양분을 얻고 성장했으며, 아직도 그 영역을 벗어나지 않고 있다. 라우로 사발라가 1999년 「미니픽션을 위한 6가지 제안 Seis problemas para la minificción」에서 밝히고 있듯이,<sup>21)</sup> 미니픽션은 “누구나 창작할 수 있는 문학”, “독자가 작가가 되고 작가가 독자가 되는 문학”, “인터넷시대의 신속성에 부응하는 문학”, “가볍고 경쾌한 문학”이라는 미니픽션의 특성은 우리 시대의 대중문화의 특성에 부합한다. 라틴아메리카에서 전업 작가는 물론이고

21) 이 글은 원래 1999년 8월 15일자 멕시코 일간지 《호르나다 *La jornada*》의 『주말 문예부록 *La jornada semanal*』에 실렸으나, 이후 제목을 포함하여 여러 차례 수정되었다. 우리말로로는 「미니픽션 연구를 위한 작업 프로그램」(송병선 옮김)으로 번역되어 인터넷 사이트 ‘라틴21’(<http://www.latin21.com>)에 실려 있다.



일반인까지 가세하면서 미니픽션이 활성화되고 있는 이유도 바로 여기에 있다. 미니픽션은 문학의 대중화라는 현상의 일부인 것이다.

이 글에서 미니픽션 형성 과정을 논의하면서 문학적 전통보다는 문화적 배경을 더 강조하려고 시도하였다. 하나의 장르 형성에는 여러 가지 요인 작용하기 마련인데, 기존 연구와 자료 부족으로 개별 작가가 차지한 사회문화적 위상의 얼굴을 드러내는 것으로 만족할 수밖에 없다. 추후 연구에서 좀 더 심도 있는 논의가 이루어지기를 기대한다.

## 참고문헌

- 가르시아 칸클리니, 네스토르(2010), 『혼종문화』, 이성훈 옮김, 그린비.
- 몬테로소, 아우구스토(2008), 『검은 양과 또 다른 우화들』, 김창민 옮김, 지만지.
- 박병규(2010), 「라틴아메리카 미니픽션 이론에 대한 고찰 - 용어와 장르의 문제를 중심으로」, 아베로아메리카연구, 20권 2호, pp. 83-101.
- 보들레르, 샤를 피에르(2008), 『파리의 우울』, 윤영애 옮김, 민음사.
- 웅, 월터(1995), 『구술문화와 문자문화』, 이기우 · 임명진 옮김, 문예출판사.
- 플로레스, 앙헬(2010), 「이스파노아메리카 소설에 나타난 마술적 사실주의」, 로아 파킨슨 사모라(외), 『마술적 사실주의』, 한국문화사, pp. 89-96.
- “Arreola: Fondo fue mi Universidad; Debería ser autónomo,” *El proceso*, 1984년 9월 8일자.
- Arreola, Juan José(1995), *Obras*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Brasca, Raúl(2000), “Los mecanismos de la brevedad,” *El Cuento en Red*, El Cuento en Red, No. 1, pp. 1-16.
- Calvino, Italo(1996), *Six Memos for the Next Millennium*, London: Vintage Books.
- Cantú, Irma(2002), “El dinosaurio es un cuento chino,” *Quimera: Revista de literatura*, No 211-212, pp. 56-59.
- Darío, Rubén(2007), *25 cuentos de Rubén Darío*, Managua: MINED.



- Fernández Ferrer, Antonio(2004), "Contar & descontar," Francisca Noguerol (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Internacional microhorrista, "Breve entrevista a Violeta Rojo," <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com/2010/07/breve-entrevista-violeta-rojo.html>
- Koch, Dolores(1986), "El micro-relato en México, Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso," Tesis de Doctorado, University of New York.
- Lagmanovich, David(2006), *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia: Menoscuarto.
- Maldonado Escoto, Nely(2006), "Julio Torri: en la brevedad está el gusto," *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, No. 14, pp. 51-55.
- Márquez, Celina(1991), "Edmundo Valadés: maestro del cuento," *La palabra y el hombre*, julio-septiembre 1991, no. 79, pp. 271-275.
- Monterroso, Augusto(1991), *Movimiento perpetuo*. México D.F.: Ediciones Era.
- \_\_\_\_\_(2007), *Obras completas* (y otros cuentos), México D.F.: Ediciones Era.
- Nana Rodríguez, Romero(2008), "El minicuento, ¿una estética posmoderna?," *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, No. 12, pp. 113-122.
- Orihuela, José Luis, "Directorio de Hiperficción en Español," <http://www.unav.es/digilab/hyperfiction>
- Pereira, Armando(2007), "Julio Torri: entre la brevedad y la ironía," *Literatura Mexicana* VOL. XVIII, NUM. 1, pp. 117-129.
- Perucho, Javier(2009), *Dinosaurios de papel*, México D.F.: Ficticia-UNAM.
- Pollastri, Laura(2000), "El breve puente del relato breve," *El Cuento en Red*, No. 2, Otoño, pp. 94-100.
- Pupo Walker, Enrique(1996), "The Brief Narrative in Spanish America: 1835-1915," Enrique Pupo-Walker and Roberto Gonzales-Echevarría(ed.), *The Cambridge History of Latin American Literature* Vol 1., Cambridge University Press, pp. 490-535.

- Ramos Sucre, José Antonio(1989), *Obra completa*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Torri, Julio(2003), *Ensayos Y Poemas*, México D.F.: Porrúa Hermanos (Kessinger Publishing's Photocopy Edition).
- Valls, Fernando(2000), “*El cuento*, revista de Edmundo Valadés, 1,” <http://nalocos.blogspot.com/2010/03/el-cuento-revista-de-edmundo-valades-1.html>
- Wolfson, Gabriel(2004), “La libertad de los límites: el origen de la prosa breve en México,” Francisca Noguerol (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Zavala, Lauro(1999), “Seis problemas para la minificción,” *La jornada semanal*, pp. 3-4.
- \_\_\_\_\_ (2002), “El cuento ultracorto bajo el microscopio,” *Revista de literatura*, Vol. LXIV, No. 128, pp. 539-553.
- \_\_\_\_\_ (2004), *Catografías del cuento y la minificción*, Sevilla: Renacimiento.
- \_\_\_\_\_ (ed.)(2003), *Minificción mexicana*, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_ (2007a), “La ficción posmoderna como espacio fronterizo: Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos,” Tesis de Doctorado, Colegio de México.
- \_\_\_\_\_ (2007b), “De la teoría literaria a la minificción posmoderna,” *Ciências Sociais Unisinos* 43(1), pp. 86-96.

## 박 병 규

(151-745) 서울특별시 관악구 관악로 599 라틴아메리카연구소  
lapia@snu.ac.kr

논문투고일: 2011년 09월 12일  
심사완료일: 2011년 10월 14일  
게재확정일: 2011년 10월 24일